

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Michaela Rudolfová**

**„Generace ukradeného příběhu“ (Hodrová, Kratochvil, Jamek, Richterová)**

**„The generation of a Stolen Story“ (Hodrová, Kratochvil, Jamek, Richterová)**

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce prof. PhDr. Jiřímu Holému, DrSc. za vstřícnost, ochotu a cenné komentáře.

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

## **Abstrakt**

Cílem práce je charakterizovat poetiku „generace ukradeného příběhu“, tj. českých autorů narozených ve čtyřicátých letech 20. století. Nejvýraznější rysy této poetiky, např. antiiluzivnost, pojetí příběhu a vypravěče, autobiografičnost a další, jsou demonstrovány na textech. Základními zkoumanými texty jsou prózy Jiřího Kratochvila, Daniely Hodrové a Sylvie Richterové, přihlíženo je však i k textům dalších autorů. Práce se zaměřuje především na díla vzniklá v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.

## **Klíčová slova**

Destrukce příběhu, rozpad hrdiny, antiiluzivnost, antiideologičnost, nedůvěra k jazyku

**Abstract**

This work's aim is to characterize the poetics of „the Generation of a Stolen Story“, i. e. the Czech authors born in the 1940s. Its main features, e. g. anti-illusionism, conception of the story and the narrator, autobiographical character etc., are demonstrated on texts. The study is based on prose written by Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrová and Sylvie Richterová, other authors will be included too. The work is focused on the texts that were created in the 1970s and 1980s.

**Key words**

Destruction of a story, destruction of a figure, anti-illusionism, refuse of ideology, distrust towards language

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. „Generace ukradeného příběhu“ .....	8
2. 1 Charakteristika .....	8
2.2 Představitelé .....	9
2. 3 Základní rysy poetiky.....	10
3. Pojetí příběhu a antiiluzivní postupy .....	12
3.1 Příběh .....	12
3.2 Antiiluzivnost .....	12
3.3 Kompozice textu .....	14
3.4 Fantastické prvky .....	16
3.5 Teoretizující pasáže a intertextualita .....	17
3.6 Vztah k historii .....	18
4. Vypravěč s autobiografickými rysy .....	20
4.1 Střídání vypravěčů .....	20
4.2 Typologie vypravěče .....	20
4.3 Subjektivita .....	21
4.4 Autobiografičnost.....	22
5. Role prostoru a času.....	25
5.1 Prostor .....	25
5.2 Čas.....	26
5.3 Cykličnost .....	27
6. Jazyk .....	29
6. 1 Hra s jazykovými prostředky .....	29
6. 2 Syntax.....	30
6. 3 Reflexe řeči .....	31
7. Závěr .....	32
Bibliografie .....	35
Primární literatura .....	35
Sekundární literatura .....	35

## 1. Úvod

Tato práce se bude zabývat českými autory (převážně prozaiky) narozenými ve čtyřicátých letech 20. století, pro něž Aleš Haman (a následně i Lubomír Machala v publikaci *V souřadnicích volnosti*) použil označení „generace ukradeného příběhu“ a charakterizoval některé společné rysy jejich tvorby. (Haman 2002: 20–28) Budeme se snažit o obsáhlejší charakteristiku této generace a její poetiky a především o manifestování této poetiky na konkrétních textech. Vzhledem k rozsahu práce budou základem zkoumání pouze tři texty: *Urmedvěd* Jiřího Kratochvila, *Théta* Daniely Hodrové a *Návraty a jiné ztráty* autorky Sylvie Richterové. Dále budou zohledňovány i texty Vladimíra Macury (tetralogie *Ten, který bude*), Ivana Matouška (*Ego*), Karla Miloty (*Noc zrcadel, Sud*), Václava Jamka, Petra Rákose, Michala Ajvaze, Karla Sidona a dalších autorů. Práce se, na rozdíl od Hamanovy přednášky *Fikce a imaginace v prózách 90. let*, zaměřuje zejména na texty, které byly napsány před rokem 1989. Většina z nich nemohla být v rámci oficiální literatury publikována, některé vycházely v zahraničí a v samizdatu (např. některé texty Jiřího Kratochvila, Sylvie Richterové a Ivana Matouška), značná část z nich však musela na vydání čekat až do devadesátých let (Kratochvilův *Urmedvěd*, romány Daniely Hodrové a další), kdy se i přes své „zpoždění“ většina z nich setkala s velkou vlnou zájmu.

První část práce bude věnována charakteristice „generace ukradeného příběhu“ a bude tak částečně navazovat na Hamanovu přednášku (a další sekundární literaturu). Zároveň zde budou vysvětlena kritéria výběru zkoumaných autorů a děl. Hlavní část práce se bude zabývat nejvýraznějšími společnými rysy poetiky této generace a bude zkoumat, jak se tyto rysy promítají do konkrétních textů napsaných převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Závěr bude obsahovat shrnutí a dodatek o teoretické tvorbě autorů „generace ukradeného příběhu“. Práce se bude zároveň snažit zařadit tuto generaci do určité linie české (a částečně i světové) literatury.

Při práci s texty se budeme opírat o pojmy z několika teoretických prací, základem nám budou práce Gérarda Genetta a to především v oblasti práce s časem (pojmy analepse, prolepse), typologie vypravěče a intertextuality (či transtextuality), tedy především práce *Figures III*, 1972 (poté vyšlo spolu s *Nouveau discours du récit* jako *Discours du récit*) a *Palimpsestes*, 1982. Další teoretickou prací, která bude tvořit podklad této práce a která má charakter spíše shrnující (obsahuje tedy i pojmy Genettovy), je *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*, především části Tomáše Kubička (kapitola Příběh s podkapitolami Událost, Postava a Prostor) a Jiřího Hrabala (kapitola Narativní diskurz s podkapitolami Čas, Vypravěč a Fokalizace).

## 2. „Generace ukradeného příběhu“

### 2.1 Charakteristika

„Generace dnešních padesátníků a šedesátníků vstoupila do života v době tzv. normalizace svírající individuální životy abnormálním množstvím zjevných i skrytých příkazů, zákazů, instrukcí a konvencí plodících životní rutinu a přetvářku, jež způsobila ustrnutí společnosti v marasmu vegetativního obstarávání. [...] Tak se zrodil pocit ‚ukradeného příběhu‘ vlastního života.“ (Haman 2002: 23) Tak chápe Aleš Haman primární význam svého označení „generace ukradeného příběhu“, jde tedy o generační pocit, vzešlý z dobové situace, z něhož vyvozuje rysy tvorby autorů narozených ve čtyřicátých letech. Haman zkoumá texty z devadesátých let, neřeší tedy problém ukradeného příběhu literárního, jak ho tematizuje Jiří Kratochvil: „A tak se kruh uzavřel a k mlčení publikujících a k mlčení umlčených přibýlo i mlčení čtenářů a literatura zůstala už jen sama sebou [...]. A uvědomují si to především autoři oficiálně nepublikující (neobrnění honorovaným sebevědomím), pro něž je nejistota a míjení tím nejutkvělejším pocitem [...]“. (Kratochvil 1995: 61) Následně Kratochvil tvrdí, že tato situace je pro samotné autory a jejich psaní plodná a inspirující, protože se literatura přesouvá od „literárního podnikání“ k „psí samotě“ a „tomu nejzákladnějšímu tázání“, tedy ke své podstatě. (Kratochvil 1995: 61–63)

Tato práce bude zkoumat především texty o jedno či dvě desetiletí starší než ty, které zkoumá Haman, ty texty, které vznikaly, i přestože autoři věděli, že v blízké době mají jejich rukopisy pramalou či žádnou možnost být publikovány ve státních nakladatelstvích, a dostat se tak k širšímu okruhu čtenářů. Pocit odcizení životního i literárního příběhu se u nich prolíná: většina autorů narozených ve čtyřicátých letech se v polovině šedesátých let nacházela v situaci, kdy studovali vysokou školu, někteří začínali publikovat v časopisech apod., ale nástupem tzv. normalizace se stala jejich literární tvorba nepřípustnou. Vzhledem k poměrně nízkému věku a nemožnosti prosadit se v době před normalizací<sup>1</sup> nebyl (alespoň z počátku) o jejich knihy zájem ani v kruzích samizdatových či exilových (ve srovnání s autory staršími, kteří byli známí a publikováni již v šedesátých letech).<sup>2</sup> V průběhu osmdesátých let se podařilo téměř všem autorům vydat alespoň některé texty samizdatově, ale mnoho z nich zůstalo nevydaných až do devadesátých let a to buď z vůle autorů, nebo kvůli nezájmu editorů samizdatových edic (Kratochvilův *Urmedvěd*). Jiné možnosti měli exulanti, v této práci jde především o Sylvii

---

<sup>1</sup> Výjimku zde tvoří Karol Sidon: jeho *Sen o mém otci* vyšel v Československém spisovateli v roce 1968 a *Sen o mně* v roce 1970.

<sup>2</sup> Tuto obtížnost vydávání pro nezavedené autory zmiňuje například Jiří Kratochvil ve své přednášce Integrace „oficiální“ literatury do celku literatury, publikované ve sborníku *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech*.



Richterovou, která emigrovala do Itálie v roce 1971. Do „generace ukradeného příběhu“ jí zařazujeme především proto, že se ve své tvorbě (literární i teoretické) v sedmdesátých a osmdesátých letech tematicky neodchyluje od českého prostředí a její texty mají s tvorbou v Čechách zůstavších autorů mnoho společného.

## 2.2 Představitelé

Pojem „generace ukradeného příběhu“ není striktně definován a kritérií pro zařazení (či vyřazení) autorů je mnoho. Haman ve své studii mluví o autorech narozených ve čtyřicátých letech (s výjimkou Jiřího Kratochvila, narozeného na přelomu desetiletí) – Ajvaz (\*49), Hodrová (\*46), Kratochvil (\*40), Macura (\*45), Richterová (\*45), Vokolek (\*47) – Lubomír Machala se řídí především společnými rysy tvorby a přidává některé autory narozené v padesátých letech a naopak nezmiňuje všechny autory, o nichž mluví Haman. V publikaci *V souřadnicích volnosti* je „generace ukradeného příběhu“ tedy reprezentována Kratochvilem, Hodrovou, Macurou, Richterovou, Ajvazem a dále Petrem Koudelkou (\*42), Ivanem Matouškem (\*48), Petrem Rákosem (\*56) a Petrem Kořátkem (\*55). Na hlavních představitelích se tato práce shoduje s oběma literárními historiky, ale přidává do úvah o „generaci ukradeného příběhu“ ještě několik dalších jmen a to především Václava Jamka (\*49). Ten bývá řazen do linie české literatury devadesátých let, která usiluje o autentičnost (Haman 1995: 4), ale zároveň lze v jeho tvorbě (především v esejí *Krkavčí múza*) najít některé rysy shodné s „generací ukradeného příběhu“. Dále bude práce zohledňovat dílo Karla Miloty (\*37), který přestože věkově náleží spíše ke generaci tzv. šestatřicátníků, má literární osudy podobné autorům let čtyřicátých: časopisecky začal publikovat v šedesátých letech, ale jeho první kniha, *Noc zrcadel*, mohla vyjít až v osmdesátých letech (na rozdíl od většiny ostatních však ve státním nakladatelství). Stejně jako Jamek se i Milota některými rysy tvorby přibližuje „generaci ukradeného příběhu“. Bylo by možné zařadit do této generace mnoho dalších autorů, vzhledem k rozsahu práce však nelze postihnout zdaleka všechny autory narozené ve čtyřicátých, popřípadě třicátých a padesátých letech. Kombinací všech kritérií (datum narození, charakteristika poetiky, možnosti publikování během normalizace a další) jsme vybrali nejtypičtější představitele, je však zřejmé, že počet autorů není konečný a úplný a že zařazení některých představitelů může být (například upřednostněním jiných hledisek) diskutabilní.

Tři základní texty, o něž se bude práce opírat, byly vybrány tak, aby co nejlépe demonstrovaly specifické rysy poetiky „generace ukradeného příběhu“. Zároveň to jsou texty nějakým způsobem specifické i pro své tvůrce. *Urmedvěd* je prvním románem Jiřího

Kratochvila (byl dopsán v říjnu 1983), vyšel však až v roce 1999. Kratochvil ho v osmdesátých letech nabídl samizdatové edici Petlice, která ho však odmítla, a tak Kratochvil román přepracoval do podoby *Medvědího románu*, který byl dokončen v roce 1985 a téhož roku vyšel v Petlici. Kratochvil se o *Urmedvědovi* (či *Medvědím románu*) vyslovuje jako o „knize životní nutnosti“ (Kratochvil 1995: 194) či jako o své nejdůležitější knize, z níž jsou všechny jeho ostatní knihy odvozeny (Kratochvil 1999: 12). Zároveň je *Urmedvěd* textem, který se nejvíc vymyká konvenčnímu pojetí románu. Podobné tvrzení platí i o románu *Théta* autorky Daniely Hodrové, po tradičnějším *Podoboji* a *Kuklách*, tedy živých obrazech (jak napovídá podtitul), je třetí díl *Trýznivého města* nejfragmentárnější, fikční svět je zde nejvíce znejist'ován a vyprávění nejčastěji narušováno. Třetí základní text práce, *Návraty a jiné ztráty*, je debutem Sylvie Richterové, dokončeným rok po emigraci do Itálie, na který navazují její další díla (*Místopis* a *Slabikář otcovského života*)<sup>3</sup>.

## 2. 3 Základní rysy poetiky

Pokud budeme chtít mluvit o jakémsi zařazení „generace ukradeného příběhu“, je nutné předestřít, že česká próza devadesátých let<sup>4</sup> bývá rozdělována do několika proudů či trendů. Aleš Haman mluví o dvou pólech: autenticitě a fantasknosti (Haman 1995: 4), Lubomír Machala sice spektrum rozšiřuje dalšími žánry, ale přesto se drží tohoto bipolárního rozložení (Machala 2008: 277–311). Širší rozvrstvení najdeme v Janouškových *Dějínách české literatury 1945–1989*, ale kategorii autenticity na jedné straně a „poetiku literární hry, reflexe a sebereflexe“ či směřování „mezi antiiluzivní tradicí a postmodernou“ na straně druhé zde najdeme též.<sup>5</sup> Jiří Kratochvil rozděluje literaturu na tři proudy: autentickou (či kvaziautentickou), imaginativní a postmoderní, která zdůrazňuje hru a ironii. (Kratochvil 1995:185) Přístupů k próze devadesátých (potažmo dodatečně vydaným textům předešlých let) je více, ale termíny autenticita a fantasknost (a s ní spojovaná imaginativnost) se v nich opakují a často tvoří jakési bipolární rozčlenění literárního prostoru. Přestože se kategorie či proudy v mnohých aspektech prolínají, některé autory a texty lze jen velmi obtížně zařadit. Většinu „generace ukradeného příběhu“ můžeme nicméně řadit na stranu fantaskní či imaginativní prózy v pojetí Hamanově a k proudu postmodernímu v pojetí Kratochvilově. Hlavními rysy jejich tvorby jsou antiiluzivnost, zdůraznění umělosti a uměleckosti textu, hra s fikcí a narací,

<sup>3</sup> Knihy *Návraty a jiné ztráty*, *Místopis* a *Slabikář otcovského života* vyšly ve společném vydání s titulem *Slabikář otcovského života* v roce 1991 v nakladatelství Atlantis v Brně.

<sup>4</sup> Respektive próza vydávaná v devadesátých letech, o níž píše Haman (1995, 1996), Machala (2002), Pechar (2002) a Fišer (1995) jako o „současné české próze“. Mísí se zde tedy texty nové, napsané v letech devadesátých, a starší, které byly napsány především v letech osmdesátých, ale oficiálně mohly až po listopadu 1989.

<sup>5</sup> Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1948 IV*. Praha: Academia, 2008, s. 542 a 544.

reflexe psaní, zpochybnění příběhu i postav a některé specifické postupy (opakování, zrcadlení apod.). Dále můžeme zmínit příklon k vypravěči v ich-formě, subjektivnímu vidění a k osobním tématům (zároveň tedy odklon od „velkých příběhů“), autobiografičnost (a ní spojená prostorová ukotvenost) a opakující se motivy (dětství, návrat, hledání, rodina, atd.). Specifický je také vztah k jazyku (často nedůvěra v běžné jazykové prostředky), fragmentárnost a jakási nedokončenost či cykličnost textů. V následující části práce budou podrobně rozebírány vybrané rysy poetiky „generace ukradeného příběhu“ a budou demonstrovány na textech.

### 3. Pojetí příběhu a antiiluzivní postupy

#### 3.1 Příběh

Autory „generace ukradeného příběhu“ charakterizuje, jak už Hamanovo označení napovídá, specifický vztah k příběhu (či fabuli).<sup>6</sup> Tento vztah se jeví jako dvojaký: na jedné straně si můžeme všimnout fascinace příběhem, která je nápadná nejen v textech literárních, ale i teoretických, mimo jiné už v četnosti užívání slova „příběh“ v názvech románů a esejů Jiřího Kratochvila (*Nesmrtelný příběh*, *Siamský příběh*, a především *Příběhy příběhů*). Příznačné je, že Květoslav Chvatík nazval svou monografii o Jiřím Kratochvilovi *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil* a jeho recenze *Medvědího románu* nese název *Medvědí román aneb Nezničitelnost epiky*. Na druhou stranu můžeme konstatovat určitou nedůvěru k tradičně vyprávěnému příběhu. V teoretické reflexi o tvorbě autorů „generace ukradeného příběhu“ nalezneme spor, zda jde o nedůvěru k příběhu jako takovému či pouze k tradičnímu způsobu vyprávění. Haman mluví v návaznosti na Růženu Grebeníčkovou<sup>7</sup> o „krizi epična“, tedy o „zpochybnění fabule“ (Haman 2002: 20), v němž nachází spříznění „s postmoderní filozofií hlásající zánik ‚velkých příběhů‘“, čímž navazuje na teoretika postmoderny Lyotarda (Haman 2002: 22). Podobně radikálně se vyjadřuje Jiří Trávníček, který ve své knize *Příběh je mrtev?* ostře kritizuje Ajvazovo *Druhé město*, jeho reflexe o něm nese podtitul „umrtvující kategorie“ a je zařazena do kapitoly V tenatech rozumu. Na Ajvazovu obranu se ozvala Daniela Hodrová, jejíž recenze v *České literatuře* nese název *Vyprávět důvěryhodně?* a podtitul *Obrana ajvazovského příběhu*. Proti názorům o zpochybnění a nedůvěře k příběhu v moderní próze se vymezuje i Tomáš Kubíček v *Naratologii*, když píše: „Vzpoura moderní literatury proti přehlednosti není vzpourou proti příběhu, ale proti jednoduchosti. Tedy ještě jednou: Není to nedůvěra k příběhu, co nese moderní vyprávění, ale nedůvěra k zploštění obrazu moderního světa do rámce zjednodušující kauzality.“ (Kubíček 2013: 33) Příběh, tentokrát především kratochvilovský, obhájí i již zmíněný Květoslav Chvatík. Je zjevné, že vztah k příběhu a pojetí vyprávění jsou pro tuto generaci zásadní kategorie a často bývají vztahovány k „moderní literatuře“ obecně.

#### 3.2 Antiiluzivnost

Kratochvil, Hodrová, Richterová a další se snaží hledat netradiční narativní prostředky, příběh se u nich často rozpadá se na fragmenty, je upozáden a narušován odbočkami dějovými i reflexivními. Pro tyto autory je specifická hra s fikcí: příběh (a celý fikční svět) není daností,

<sup>6</sup> Příběh chápeme tak, jak ho popisuje Tomáš Kubíček v *Naratologii* (s. 33–34).

<sup>7</sup> Grebeníčková, Růžena: *Moderní román a krize epična*, in Špirit, Michael (ed.), *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995.

je naopak neustále zpochybňován a představován jako konstrukt. Funkci zpochybňování plní na lexikální rovině především modální částice (možná, snad), s nimiž se setkáváme především u Hodrové a Kratochvila, neurčitá (popřípadě záporná) zájmena a adverbia, kterých využívá velmi hojně Sylvie Richterová. Výpověď se pak jeví jako nejasná, víceznačná, často až záhadná a někdy naopak nesmyslná. Hojným prostředkem jsou také otázky, tázací výrazy „proč“, „jak“, „co když“, „co“, „kdo“, atd. vytvářejí neustálý pocit nejistoty a nejasnosti, často až neuchopitelnosti. Zajímavě jsou otázky využívány v *Podobojí*, v němž vypravěč, který má rysy vypravěče vševědoucího, klade otázky, jejichž adresátem jsou v některých případech postavy nebo čtenář, jiné zůstávají bez jasně daného adresáta a nutí k přehodnocení statutu vypravěče: buď jsou v jeho „vševědoucnosti“ mezery nebo jsou otázky pouze jakýmsi návodem či vodítkem pro recipienta. U některých otázek se lze s určitostí přiklonit k druhé možnosti: „[...] řekne Herr Hergesell a podívá se významně na Noru Paskalovou, jako by u ní hledal porozumění. Nebo už ho našel?“ (Hodrová 1991: 34) V tomto případě není otázkou výrazem nejistoty, ale narážkou na Nořinu nevěru, která však v *Podobojí* není nikde explicitně označena. Podobně fungují i znejistující dovětky (opět především u Hodrové), které mají také často formu otázek. Jsou to věty typu „A anebo B?“, „Ale kdoví, jak by to pak bylo, možná by pak už nadobro odešla s Pavlem Santnerem. Nebo snad s Divišem Paskalem?“ a „Děti si na dvorku rozdělávají ohniček, svatojánský ohniček. Anebo je to hranice pro kacíře?“ (Hodrová 1991: 134 a 17) Tyto dovětky nejen znejistují obsah výpovědi, ale zároveň vždy přibližují obě skutečnosti: nejde o zvolení jedné správné varianty, ale o možnost existence obou či spíše jejich prolnutí. Dál v textu totiž zjistíme, že si Jan Paskal si udělá z dětského ohničku (varianta A) hranici, na níž spálí nenáviděného Kajna (varianta B). (U Hodrové můžeme obecně zaznamenat vysokou četnost slov „nebo“ či „anebo“.)

Dalším prostředkem znejistění fikčního světa je nespolehlivost vypravěče, vyplývající u Hodrové z vypravěččiny vlastní nejistoty a neustálého dotazování sama sebe: „Znamená to snad, že to kvůli mně, kvůli mé cestě za předky svažující se chodbou, v níž se prostupuje chodba nemocnice na Františku s chodbou kolem jeviště Vinohradského divadla, se Vladislav začal proměňovat? A neproměňuji se tou cestou, cestou typu pantáh také já?“ (Hodrová 1992: 131). Vypravěčka sama neustále přemýšlí nad smyslem událostí a navozuje tak mimo jiné dojem, že jejich význam se tvoří až v průběhu psaní knihy (popř. prožívání příběhu). U Kratochvila nespolehlivost vypravěče pramení ze vstupu dalších vypravěčů a jejich dodatečné negace a opravování vyprávěného, popř. jiné interpretace událostí. Někdy je vyprávění negováno i v rámci promluvy jednoho vypravěče: „tak dost, a takhle to samozřejmě vůbec nebylo“.

(Kratochvil 1999: 227) U Matouška může být příčinou nespolehlivost (či spíše nedůvěryhodnosti<sup>8</sup>) vypravěče jeho psychické onemocnění.

Dalším velmi častým jevem je reflexe psaní a postupného vznikání textu, která opět okázale upozorňuje na literárnost textu a vytváří iluzi, že text vzniká před očima čtenáře. Vypravěč často udává důvody a záměry psaní, své názory na naplňování původního plánu a postup psaní (např. v kapitole *Ženich v Uprostřed noci zpěv*, v níž vypravěč sděluje svůj problém s psaním klíčových kapitol a vypráví o návštěvě přítele Zdeňka W., od níž si slibuje pomoc v psaní). U Kratochvila dokonce dochází k reflexi o vlastním textu, k sebeinterpretaci, která se výrazně projevuje v *Urmedvědovi*. V třetí části románu se třetí vypravěč (označovaný jako Jiří Kratochvil) snaží vyložit příběhy předchozích dvou vypravěčů a vytváří tři možné interpretace, které nechá koexistovat, ani jednu neprohlásí za správnou či pravděpodobnější. Na konci románu jsou i všechny tři dosavadní interpretace zpochybněny v dopise od románové postavy Umy, který nabízí další interpretaci a odhaluje potenciální motivy lži třetího vypravěče. Radikální zpochybnění celého textu najdeme někdy hned na začátku či úplně na konci. V *Siamském příběhu* je čtenář znejist'ován už od první věty: „Tak dobrá, jmenuji se dejme tomu Pavel Láník a tuším (vím), že mi zbývá už jen krátká lhůta [...]“ (Kratochvil 1996: 5) U Sidona je celý text *Sen o mém otci* zpochybněn větou poslední (nepočítaje Dodatek): „Není to všechno pitomost?“ (Sidon 1992: 136)

### 3.3 Kompozice textu

Texty bývají fragmentární, často jsou tvořené krátkými odstavci, které na sebe na první pohled nenavazují: u Richterové jsou prezentovány jako deníkové zápisy či poznámky, u Hodrové jako fragmenty různých příběhů, které spolu vždy nějak souvisejí (nejvýrazněji v *Thétě*), u Miloty jde o různé, často zrcadlové či variantní příběhy, které se až během textu propojí. Texty obsahují několik rychle se střídajících dějových linií, které působí zprvu chaoticky<sup>9</sup> (a vyžadují vysokou míru čtenářovy spolupráce), ale i pasáže reflexivní, sebeinterpretační a teoretizující. Typické je neustálé narušování dějové linie digresemi (nejnápadněji v Ajvazově *Návratu starého varana*) či reflexivními a jinými pasážemi, jak to můžeme vidět u Hodrové, Richterové, Kratochvila a u Petra Rákose v jeho próze *Korvína čili Kniha o havranech*, kde je toto odbočování (dějové i nedějové) od příběhové linie

---

<sup>8</sup> V publikaci *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* charakterizuje Jiří Hrabal rozdíl mezi „nespolehlivým“ a „nedůvěryhodným“ vypravěčem a psychické onemocnění zařazuje do kategorie nedůvěryhodnosti (s. 136–140).

<sup>9</sup> Výraz „chaos“ zde není samoučelný, je to pojem velmi často užívaný při charakteristice období po listopadu 1989 a dobové literární situace (již zmíněná Kratochvilova esej *Obnovení chaosu v české literatuře a v reakci na ní* Jugmannův článek *Kudy ven z chaosu*), ale i poetiky „generace ukradeného příběhu“ (viz. např. Kratochvilova předmluva k *Urmedvědovi*).

tematizováno: „Nebojte se prostě. Příběh bude pokračovat, jenom si, holenkové, musíte drobet počkat.“ (Rákos 1993: 56) S narušováním jedné dějové (či jiné) linie souvisí další specifický postup, kterým je použití extrémně rozsáhlých komentářů či doplňujících pasáží v závorkách (a zároveň i velké množství závorek). Ve třetí části *Urmedvěda* je tento jev vidět nejvýrazněji: na většině stran nalezneme hned několik informací v závorkách, některé závorky mají rozsah více než jedné strany a obsahem závorky může být i celý jeden úsek textu (kniha obsahuje krátké úseky, které nejsou kapitolami, ale většinou se skládají z více než jednoho odstavce a mají svůj vlastní nadpis), takovýmto úsekem je například „důrazné varování“ (Kratochvil 1999: 225–226), jež je celé, včetně nadpisu, uzavřeno v jedné závorce. Netradiční kompozicí se vyznačuje i Macurova tetralogie *Ten, který bude*, která připomíná hudební skladbu, symfonii: obsahuje krátkou úvodní pasáž (prolog) a čtyři části, z nichž každá je uvedena italskou charakteristikou „dynamiky“, v níž se bude odehrávat (např. *Giocosu, ma non troppo* v *Informátorovi*), a představuje jiný žánr: novela, živé obrazy, elegie a paměti (název žánru se často v textu opakuje a je vždy zvýrazněn velkým písmem). Dalším prostředkem ozvláštnění kompozice je metoda mise en abyme, kterou najdeme především v Matouškové *Egu*: vypravěč podává (nejčastěji v er-formě, která je však často variována s ich-formou) příběh Jindřicha Černíka, který píše svůj vlastní autobiografický román, o němž diskutuje s redaktorem. Jeho román nese též název Ego a objevují se v něm stejné pasáže jako v příběhu prvotním, Jindřich dokonce několika lidem o svém románu vypráví a z jeho vyprávění je zřejmé, že jeho román je minimálně velmi podobný románu, který drží v ruce čtenář.

Dalším z rysů tvorby „generace ukradeného příběhu“, související s fragmentárností textů, je neúplnost či nedokončenost, která se projevuje v rovině příběhu, ale i v rovině syntaxe, o níž bude pojednáno dále. Romány zůstávají jakoby nezavršené a bez vysvětlení, a nabízejí tak mnoho interpretací, jak na to poukázal mimo jiné Kratochvil v *Urmedvědovi*. Nejde o vyslovení jedné pravdy či názoru, ale o opisování jakýchsi významových kružnic okolo samotného sdělení, o mnohvrstevnatost a nejasnost vyznění. Jako určitou formu nedokončenosti můžeme chápat i cykličnost, která se projevuje například v *Podobojí*, *Nesmrtelném příběhu* a *Urmedvědovi*: koncová situace příběhu je jen variací situace počáteční.

S cykličností zde souvisejí i postupy jako je zrcadlení, opakování či variace, jež jsou základem tvorby této generace. U Hodrové se jedná především o postavy, které se neustále „zakuklují“ a obměňují (především hlavní ženské hrdinky Alice, Sofie, Eliška a Daniela), ale také o motivy a románové předměty či substance, které se objevují na mnoha místech v románu a stále s sebou nesou svou vlastní charakteristiku, která utváří okolní situaci (štucl, kůže, vůně). Rys cykličnosti má u Hodrové i posmrtný život: postavy na Olšanském hřbitově prožívají znovu

a znovu svůj život či spíše jednu klíčovou událost z něj (například Alice Davidovičová v *Podobojí*). O technice opakujících se motivů, kterou používá Hodrová, mluví Kratochvíl v předmluvě k *Urmedvědovi* s názvem Návod k použití: „William Faulkner [...] rozmístil podobné až totožné details, upozorňující na spřízněnost určitých situací. [...] Přizpůsobil jsem si tedy Faulknerův nápad a udělal z něho svůj základní vypravěčský postup a podřídil mu celou stavbu románu.“ (Kratochvíl 1999: 10–11) I v jeho románech najdeme stále se opakující motivy a zrcadlící se situace, často i motiv proměny jedné postavy v druhou či jejich prostupování. V Milotově *Noci zrcadel* (už název odkazuje k metodě zrcadlení) se setkáváme s různými variantami či variacemi téhož příběhu (povídky Koleda, Sol et Luna a další). Často se v textech těchto autorů objevuje motiv kukel (jak napovídá už název druhého románu *Trýznivého města*) a kuklení, tedy přerodu jedné postavy v druhou (nejvýrazněji u Hodrové a Kratochvíla). S kuklením se pojí i další motiv: bourec morušový, s nímž se setkáme u Kratochvíla, ale především u Hodrové v *Podobojí*, kde je v jedné kapitole děj fokalizován právě skrze bource morušového (Hodrová 1991: 111).

### 3.4 Fantastické prvky

Specifickým rysem tvorby „generace ukradeného příběhu“ je i použití prvků fantastické literatury, které působí opět jako ozvláštnění románového příběhu a fikčního světa. V článku o fantastické literatuře píše Jiří Holý: „jádro dějových situací fantastické literatury je náš každodenní svět, v kterém se nečekaně (a často hrozivě) objevují trhliny.“ (Holý 1995: 166) I u autorů „generace ukradeného příběhu“ jsou fantastické prvky (prostory a postavy) často smíšeny s mimotextovými prvky (např. reálně existující toponyma apod.), fantastické světy jsou zasazeny do mimotextového prostoru, nejčastěji do prostoru města (Praha u Ajvaze, Hodrové a Rákose, Brno u Kratochvíla). Nejvýrazněji se fantastické prvky projevují v díle Michala Ajvaze, jež má podle Holého „nejblíže k tradiční romantické fantastice“ (Holý 1995: 121). V románu *Druhé město* se vypravěč dostává do jiného, paralelního světa, v němž se objevují podivuhodné skryté prostory, zvířata a lidé. U Daniely Hodrové se setkáme také s jiným světem, se světem mrtvých na Olšanském hřbitově, ale také s ožívajícími objekty (loutky, krejčovský panák Kaj, sochy andělů na Vinohradském divadle a další). Fantastické prvky se objevují hojně i u Petra Rákose a Jiřího Kratochvíla, u něhož jsou nápadné nadpřirozené vlastnosti postav (*Uprostřed noci zpěv*). Fantastika v některých dílech přechází až v grotesknost či satiru, jak je tomu především u Rákose v jeho *Korvíně*, ale místy také u Kratochvíla. Ostatně Jiří Pechar označuje „míšení reálných prožitků a groteskní fantastiky“ za základní princip Kratochvilovy tvorby. (Pechar 2002: 10). V Kratochvilových textech



(románech i esejích) se také velmi často objevuje motiv karnevalu, při němž je standardní pořádek věcí převrácen, a postavy jsou zaměňovány jedna za druhou. O karnevalizaci mluví ve vztahu ke Kratochvilovu dílu Chvatík: „Text románu je však naopak neobyčejně barvitý, konkrétní, plný básnických obrazů a plný krásného bláznovství, takže jeho styl lze nejpřiléhavěji charakterizovat jako karnevalistický.“ V návaznosti na Bachtina, který tohoto termínu použil při popisu Rabelaisova díla, charakterizuje Chvatík „karnevalistický styl“: „mísí se v něm podle něho vysoké a nízké, duchovní a tělesné, vážné a směšné, posvátné a obscénní, spekulativní a vulgární.“ (Chvatík 2008: 30) „Karnevalistické“ míšení protikladů je typické i pro další představitele této generace, výrazně je tento rys vidět u Matouška, jehož vypravěč v jedné větě míchá motivy sakrální a nízké (či vulgární) profánní, např. přirovnává dívku k Panně Marii a zároveň hovoří o podrobnostech jejího sexuálního života. Karnevalizaci se ve své studii věnuje i Holý, je pro něj jedním ze znaků fantastické literatury. (Holý 1995: 115)

### 3.5 Teoretizující pasáže a intertextualita

Příběh, jak již bylo řečeno, často ustupuje do pozadí ve prospěch hry s fikcí a s jazykem a častých teoretických úvah o literatuře, příbězích či jazyce. Tento postup se hojně objevuje u Hodrové, Kratochvila a Richterové, u nichž reflexivní a sebeinterpretační pasáže často převažují nad pasážemi dějovými. I v Macurově tetralogii se objevují podobné pasáže, například úvahy o vztahu autora a textu: v *Informátorovi* najdeme reflexivní pasáže o novele a jejím vztahu ke svému tvůrci, Johannu Mannovi. Mann píše a domnívá se, že je pánem novely i celé situace, časem si však uvědomuje, že je to novela, které vládne jemu a nakonec způsobí i jeho smrt. Největší podíl teoretizujících a odborných pasáží najdeme samozřejmě (vzhledem k jeho žánru) v Jamkově textu *Krkavčí múza*, i zde se však teoretické úvahy prostupují s jakýmsi fragmentárním osobním vyprávěním. V úvahových či teoretických pasážích je, nejen u Jamky, přizpůsobeno i lexikum (např. četnost termínů), jehož pomocí jsou texty záměrně intelektualizovány.

Dalším velmi výrazným rysem je intertextualita, která se vyskytuje v různých podobách v textech většiny autorů této generace. Najdeme zde všechny typy intertextuality (či transtextuality), o nichž mluví Gérard Genette: implicitní narážky, citáty, komentáře a přepisování či transformace jiných textů (tedy intertextualitu v užším slova smyslu, metatextualitu a hypertextualitu)<sup>10</sup>. Velmi viditelně se tento rys projevuje v tvorbě Daniely Hodrové, najdeme u ní explicitní či implicitní narážky na texty biblické, na antickou mytologii

---

<sup>10</sup> Nünning, Ansgar (ed.), Trávníček, Jiří (ed.) a Holý, Jiří (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepty - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. S. 351–353.

a mnoho dalších textů (včetně smaragdové desky). Nejvýrazněji se Hodrová inspiruje Dantovou *Božskou komedií* a tvorbou (a osudem) dvou českých autorek: Boženy Němcové a Milady Součkové. V *Thétě* se vyskytují postavy autorek, úvahy o jejich díle a jsou zde citáty a některé scény a motivy z jejich textů (*Amor a Psyché, Kaladý, Babička a další*).

### 3.6 Vztah k historii

Pokud mluvíme o vztahu k příběhu, je nutné zmínit také vztah k dějinám, tedy můžeme říci k příběhu lidstva. Tento vztah charakterizuje opět jistá dvojakost: u mnoha autorů (především u Macury, Hodrové a Kratochvila) spatřujeme potřebu vrátet se k historickým událostem (především k důležitým mezníkům české historie), na druhé straně však můžeme konstatovat skepsi vůči tradičnímu vidění českých dějin a odklon od snahy postihnout historické události scelujícím náhledem (tedy např. pomocí vševědoucího vypravěče). Často se setkáváme s osobním prožíváním důležitých historických událostí 20. století, jako jsou konec druhé světové války (u Kratochvila a Hodrové, ale i u Jiřího Gruši, kterého jsme do „generace ukradeného příběhu“ nezařadili, přestože má jeho tvorba některé z rysů, kterými se práce zabývá), únor 1948 či srpen 1968.<sup>11</sup> Zde můžeme mluvit částečně o autobiografické inspiraci: autoři tyto události sami zažili a v jejich textech jsou často nahlíženy očima dětí (především události čtyřicátých let). Z historie vzdálenější se až nápadně často objevuje téma tzv. národního obrození, najdeme jej v románech Hodrové a především Vladimíra Macury (tetralogie *Ten, který bude*). I národní obrození je zobrazováno prostřednictvím několika postav a jejich osobních příběhů, které reflektují a často zpochybňují tradiční zjednodušující „nálepky“, jež jsou s národními buditeli spojovány. Tak je tomu například u Hodrové, v označení obrozenců na Olšanském hřbitově se vždy spojuje jméno s opisným pojmenováním (např. zrádce národa, dcera národa) nebo s typickou charakteristikou (teskní po Míně, rozmlouvá o jazyce českém, ironicky se usmívá atd.). Toto zjednodušující vidění osob je však často v románu zpochybněno: pan Sabina – zrádce národa je v románu zobrazen jako ubohá, smutná postavička, neustále hledající klobouk, a je nucen se skrývat před rozdivočelými obyvateli hřbitova, z nichž někteří vystupují v románu jako čistě záporné postavy (např. správce Šípek a další). Vesměs jde o tragické, často až groteskní figurky, které se bezcílně toulají po hřbitově a prožívají znovu méně úspěšnou část svého životního (Sabina, Šafařík, Zdenka Havlíčková – dcera národa a další). Jinak je zobrazena především Božena Němcová, která je v *Trýznivém městě* (zejména *Thétě*) postavou nešťastnou, skoro šílená, ale aktivní a neustále hledající. Ještě

---

<sup>11</sup> Holý mluví o „demytizaci obrazu války, osvobození a odsunu Němců“ a o návratu k „choulostivým datům“. (Holý 1995: 121)

výrazněji se národní obrození promítá do Macurovy historické tetralogie, jejímiž hlavními hrdiny jsou Johann Mann (*Informátor*), J. V. Frič (*Komandant*), F. L. Čelakovský a Antonie Reissova či Bohuslava Rajska (*Guvernantka*) a Ferdinand Máchal (*Medikus*). Jedno časové období (rozmezí od čtyřicátých do sedmdesátých let 19. století) nebo alespoň některé časové úseky jsou zde nahlíženy očima pěti postav, z nichž každá vidí českou situaci jinak, dochází tedy k relativizaci některých událostí českých dějin. I Macurovy postavy (nejnápadněji Čelakovský a Rajska) se liší od tradiční, stereotypní, řekněme většinové středoškolské představy, která existuje o jejich reálných předobrazech.

Zájem o národní obrození propojuje beletristické a teoretické práce těchto autorů, nejvýraznějším příkladem tohoto tvrzení je Macurovo *Znemení zrodu*. Jiří Kratochvíl se tématu národního obrození a jeho vztahu k dnešní literatuře věnuje ve svých esejích: „Česká literatura byla už od časů obrozenských literaturou s údělem a posláním,“ píše v esejí Obnovení chaosu v české literatuře. (Kratochvíl 1995: 79) Toto období podle něj trvalo až do roku 1989 a první období, kdy je česká literatura „svobodná a zproštěná všech společenských úvazků a národního očekávání“ podle něj nastává teprve v devadesátých letech 20. století. (Kratochvíl 1995: 79 a 83) V souvislosti s touto svobodou a nezávislostí české literatury mluví především o nové mladé generaci (J. Topol, Pízl, Kremlička, Krchovský), ale i pro „generaci ukradeného příběhu“ je typická mimoideologičnost a politická neangažovanost, kterou s touto charakteristikou spojuje. Nutnost vracet se k národnímu obrození je zřejmě dána potřebou vrátit se k počátkům české literatury, což potvrzuje i Macurova předmluva ke *Znemení zrodu*: „Národní obrození, období, ve kterém byly kladeny základy novodobé české kultury, dodnes patří k těm, která nejvíce přitahují naši pozornost, lákají ke kladení otázek a k hledání odpovědí.“ Dále označuje národní obrození jako „čas dětství naší kultury“. (Macura 1995: 5) Částečně jde i o snahu znovu zhodnotit dědictví národního obrození, možná i demytizovat názor, který se v průběhu času ustálil (jako v případě událostí čtyřicátých let, jak na to upozorňuje Holý). Na závěr je třeba říci, že dějiny jsou v dílech autorů „generace ukradeného příběhu“ často chápány ne jako vzestup či pokrok, jak je západní civilizace od časů francouzského osvícenství zvyklá je chápat, ale jako cyklický proces neustálého opakování (nejvýrazněji v *Podobojí*).

## 4. Vypravěč s autobiografickými rysy

### 4.1 Střídání vypravěčů

Pro „generaci ukradeného příběhu“ je specifická hra s narací: střídání vypravěčů, neustálé znejišťování vyprávěného, přechody mezi různými gramatickými osobami a jmennými rody. Se střídáním vypravěčů se setkáme především u Kratochvíla, v jeho textech je příběh prvního vypravěče často následujícím vypravěčem zpochybněn, opraven a interpretován. V *Nesmrtelném příběhu* a *Urmedvědovi* se vyskytuje skoro totožná pasáž o „přepřahání“ vypravěče, v níž se nový vypravěč Jiří Kratochvíl (v *Urmedvědovi* už třetí) označuje za původce románového konstruktů: „Od prvního okamžiku, co vyprávím Nesmrtelný příběh, se chystám a taky těším (upřímně těším), až se ujmou sama slova, protože onen způsob, kdy mluvím jenom prostřednictvím své postavy (Soni) mi zas tak docela nesedí. Moc rád se aspoň nehýtkem zúčastním. A tak mávám teď na vás svým kratochvilným kloboukem.“ (Kratochvíl 1997: 190) V *Podobojí* Daniely Hodrové se vyskytuje vševědoucí vypravěč, který propůjčuje hlas nejen jednotlivým postavám, ale u substancím (bourec morušový, revoluce, socha Melancholie, krejčovský panák Kajna aj.)<sup>12</sup>, v *Thétě* je vypravěčkou Daniela Hodrová, která je zároveň na některých místech románovou postavou, a prolíná se s postavou Elišky Beránkové. Na některých místech působí Eliška jako loutka, která je vedena vypravěčkou a v příběhu se ocitá místo ní. V jedné části textu se naopak Eliška stane vypravěčkou: reflektuje svůj osud románové postavy a přemýšlí nad možností opustit román. Tradičnější střídání vypravěčů najdeme v Macurově *Guvernantce*, kde promlouvají střídavě dvě hlavní postavy – Antonie Bohuslava a Čelakovský – formou jakýchsi intimních zápisů.

### 4.2 Typologie vypravěče

V textech autorů „generace ukradeného příběhu“ se setkáváme s heterodiegetickým i homodiegetickým vypravěčem, častějším typem je druhý z nich. V některých případech lze jen obtížně určit jeden z typů vypravěče: třetí vypravěč v *Urmedvědovi* do příběhu nezasahuje, pouze ho podává, popisuje a interpretuje, na konci však jedna z románových postav, Uma, píše vypravěči dopis, kterým do začleňuje do světa příběhu. I v *Thétě* najdeme různé pasáže: v některých se vypravěčka distancuje od vyprávěného a má charakteristiky heterodiegetického vypravěče, v některých je naopak sama (či ve spojení s Eliškou Beránkovou) hlavní postavou příběhu. S homodiegetickým (většinou autodiegetickým) vypravěčem je spojena ich-forma,

---

<sup>12</sup> Ožívání předmětů je u Hodrové velmi výrazným rysem ve všech třech částech *Trýznivého města*. V *Podobojí* se jedná především o Kajna, krejčovského panáka, který má, aniž to ostatní postavy tuší, vlastní myšlení a city. V *Kuklách* je to například všák na šaty a v *Thétě* se objevují oživené sochy, loutky atd. Vyskytují se zde i „postavy“, u nichž nelze jasně určit, zda jsou to lidé nebo živé předměty. To je především případ Tvora z *Théty*.

která v textech převažuje. Ich-formové vyprávění je však často pojato netradičně. U Hodrové se jakési zdvojení postavy vedené a vedoucí (Elišky a Daniely) projevuje zdvojením slovesa: vedle sebe stojí sloveso v první a ve třetí osobě singuláru: „Jdu (jde) dál. Vždycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvělá, když pronikám (proniká) do nitra domu.“ (Hodrová 1992: 120) Ženské postavy se tímto způsobem prostupují. (Hodrová často využívá znejistění totožnosti postav, především ženských, které se pak navzájem prolínají.) Střídání ich-formy a er-formy se vyskytuje také v Matouškově *Egu*, v němž se tyto dvě polohy plynule střídají, přičemž ich-forma většinou představuje jakýsi vnitřní monolog hlavního hrdiny Jindřicha. Ke konci knihy se do textu dostává ještě další vypravěč - redaktor Černíkovy knihy. Kombinování ich-formy a er-formy využívá i Sylvie Richterová, u níž je však totožnost vypravěče a postav nejasná: „Štědrý večer, nevrátila jsem se domů. Seděla tiše a bez hnutí. Klid, překvapivý klid. Čekala na půlnoc.“ (Richterová 1991a: 94) Tento úryvek představuje oddělený odstavec a neváže se k textu okolo sebe, nelze tedy identifikovat, kdo je „ona“, zda je totožná s vypravěčkou či jinou, explicitně nezmiňovanou postavou. Tuto neidentifikovatelnost vypravěče a postav způsobuje i střídání maskulina a feminina v první osobě singuláru. Neobvyklou formu vyprávění využívá také Karel Milota, který kombinuje vyprávění v er-formě (či ich-formě) s vyprávěním ve druhé osobě množného čísla. V *Sudu* se takto střídají kapitoly, v *Noci zrcadel* jsou přechody rychlejší, er-forma přechází v druhou osobu plurálu v rámci jedné kapitoly, střídají se v odstavcích, do nichž je text rozdělen. Většinou jde o dvě dějové linie, které se postupně prostupují, a jsou variacemi jedna druhé. Orientace v textu je ztížena tím, že jednotlivé kapitoly či odstavce začínají obvykle popisnou pasáží, informace, o jakou dějovou linii jde, se tak čtenáři nedostává na začátku, ale až v průběhu čtení.

### 4.3 Subjektivita

Typickým vypravěčem je vypravěč autodiegetický, s nímž souvisí i příklon k ich-formě, často netradičně modifikované, jak již bylo zmíněno výše. Velmi výrazně je zde přítomna subjektivita, někteří o této generaci mluví jako o „egocentrické“ a hlavním představitelem tohoto egocentrismu je pro ně pak Matouškův román *Ego*. (Machala 2002: 17). Egocentrismus je pro Machala i Fišera (Fišer 1995: 74) jedním ze společných znaků obou linií dobové prózy, tedy autentické a fantaskní (s autobiografickými rysy). Soustředění se na jednu postavu a její prožitky se v krajním případě projevuje i tak, že je čtenář vtahován do vnitřního světa postav a až během čtení zjistí, že některé události se odehrály pouze v představách postavy, jak je tomu například v *Egu*, v němž se čím dál více popisovaných událostí odehrává v mysli hlavní postavy, Jindřicha Černíka, který trpí psychickou poruchou. Ve třetí části románu už se tato

hranice stírá a nelze rozlišit mezi fikčními fakty a Jindřichovými představami. Subjektivita se projevuje i v Macurově díle, nejpatrnější je v *Guvernance*, v níž je situace fokalizována nezávisle dvěma vypravěči ve vlastních vyprávěcích pásmech. Texty mají často ráz jakési osobní zpovědi, postavy u Hodrové (*Théta*), Kratochvila, Richterové a Sidona vyprávějí primárně svůj, často nijak zvlášť neobvyklý, příběh, v němž se často se vrací do minulosti a především do dětství. Podobnou snahu můžeme najít i v Jamkově *Krkavčí múze*. Jedná se sice o text esejistický, ale i v něm se setkáme s jakýmsi fragmentárním příběhem vlastního života a s návratem do dětství.

Nahlížení vlastní minulosti může mít dvě podoby, podle níž se autodiegetický vypravěč dále rozděluje na disonantního a konsonantního. S vypravěčem konsonantním se setkáváme například v *Uprostřed noci zpěv* a v Sidonově *Snu o mém otci*, v nichž je příběh podáván omezenou perspektivou dítěte. U Kratochvila však nic není tak jednoduché: jeden z dětských vypravěčů má nadpřirozené schopnosti a jeho úhel pohledu je v nějakých aspektech naopak rozšířen (vidí například své zrození). Disonantního vypravěče najdeme například u Hodrové v *Thétě*, v *Siamském příběhu* a s podobným postupem, tedy s reflexí minulosti (především dětství) s časovým a můžeme říci i mentálním odstupem najdeme v *Krkavčí múze*. Specificky je pojat vypravěč v *Návratech a jiných ztrátách*, kde dochází ke kombinaci obou typů. Některé pasáže jsou nahlíženy naivním pohledem dítěte (např. scéna, v níž si otec přivede domů dámskou návštěvu, str. 26–27), některé naopak pohledem dospělého. S dětským pohledem souzněji označení „maminka“, „tatínek“ a například „nějaká paní“, zajímavé je, že vypravěččina sestra je nazývána kromě vlastním jménem také „sestřička“ (často ve vyprávění z pohledu dítěte) a „sestra“ (z pohledu dospělého).

#### 4.4 Autobiografičnost

Texty autorů této generace obsahují množství autobiografických prvků, jejichž nositelem je některá z postav, nejčastěji vypravěč. U v několika textech se vypravěč (a někdy zároveň hlavní postava) jmenuje stejně jako autor: v *Urmedvědovi*, v *Nesmrtelném příběhu*, v *Thétě* a ve *Snu o mém otci*. Shodnost jmen jistě není dokladem autenticity či autobiografičnosti, jedná se ale o poměrně neobvyklý postup, který vzbudí recipientovu pozornost a může i přimět k otázkám o vztahu vypravěče a autora či o povaze vypravěče. Není to jen jméno, které mají hlavní postavy (potažmo vypravěči) společné s autory: v některých případech je zmíněno i totožné datum narození, zaměstnání, rodinná a životní situace či rodné město. Nejzřetelněji lze autobiografičnost rozpoznat v dílech Hodrové a Kratochvila, u Richterové je tematizován autobiografický moment odchodu do exilu. Také Kratochvil

převádí do románové podoby některé životní zkušenosti, především emigraci otce po únoru 1948 a následný život pod policejním dozorem (*Uprostřed noci zpěv i jinde*), hledání otce je téma, které se objevuje téměř ve všech Kratochvilových románech. V *Thétě* (a v *Komedii*) se objevuje nejen jméno Daniela Hodrová, ale i další jména skutečných mimotextových osob a jejich povolání: otec Zdeněk Hodr, manžel Karel Milota, Vladimír Macura a další, a vypravěčka je velmi podobná samotné autorce. Zde je třeba se pozastavit i nad Jamkovou *Krkavčí múzou*. Esej je útvar románu vzdálený, přesto se u Jamka však objevují podobné prvky jako v románech autorů „generace ukradeného příběhu“, a to především autobiografičnost, která není pro útvar eseje obvyklá. Zde se přímo autor vrací v jakýchsi útržcích ke svému dětství a ke školním létům, neboť chce napomoci obnovit svobodnou veřejnou řeč a toto „znovuobjevování samozřejmosti“ (Jamek 1992: 8) začíná sám u sebe. Zabývá se tedy otevřeně tabuizovanými tématy, v jeho případě především homosexualitou, a snaží se demýtizovat některé skutečnosti. Můžeme zde spatřovat stejnou touhu vracet se zpátky k počátkům, ke kořenům, do dětství, o níž se zmiňoval Macura v předmluvě ke *Znamení zrodu*, v níž vysvětloval zájem o národní obrození, obdobnou touhu lze spatřit i u románových postav, které se vracejí do dětství, aby vysvětlily svůj současný životní stav.

V textech většiny zkoumaných autorů se opakovaně objevují motivy dětství, domova, rodiny, ale i návratu (do dětství, ke kořenům) a hledání (sebe sama, domova, otce). „Snad se chci vrátit do dětství jen proto, že je konkrétní,“ čteme v *Návratech a jiných ztrátách* (Richterová 1991a: 55), v *Thétě* má návrat do dětství podobu sestupu do trýznivého města a je spojen se vstupem do románu, v *Siamském příběhu* se vypravěč podle svých slov celý život „učil vyprávět příběhy“, aby mohl ve stáří odvyprávět ten jeden podstatný příběh z dětství. Postavy se vracejí, ať v realitě (fikční) či pouze v myšlenkách, především do dětství: do rodného města či země (u Richterové), do rodného domu (u Hodrové), k minulým událostem, které změnily jejich život, ale i k fungující rodině (a k některým jejím členům, kteří jsou již po smrti). Minulost je ožívována pásmy vzpomínek, u některých postav se při vzpomínání setkáváme s patosem a nostalgií. S návratem úzce souvisí hledáním, postavy hledají smysl toho, co se odehrálo v minulosti (*Théta*), nebo ještě častěji hledají to, co ztratily: Kratochvilovy postavy (a Daniela a Eliška v *Thétě*) hledají otce a Matouškův Jindřich hledá sestru Janu, která je jeho ženským ideálem. Někteří vypravěči nacházejí útočiště v minulosti a ve vzpomínkách. Rodina se v textech objevuje už proto, že se vyprávění opírá především o jednu postavu (často vypravěče) a její nejbližší okolí, kterým jsou nejčastěji právě rodinní příslušníci (*Théta*, *Návraty a jiné ztráty*, *Ego*, *Sen o mém otci* a některé texty *Jiřího Kratochvila*). Velmi často se setkáváme s již zmíněným tématem hledání otce, nejvýrazněji u Kratochvila (*Uprostřed noci zpěv*

a *Urmedvěd*), ale i Hodrové, jejíž vypravěčka sestupuje do trýznivého města za zemřelým otcem, a u Sidona, jehož kniha nese slovo „otec“ už v názvu. Hledání otce souvisí s hledáním vlastní identity, je podmínkou její existence: „Cítím, že s vlastním otcem vedle sebe bych byl celý. Takto se polovina mne někde ztratila.“ (Sidon 1992: 135)



## 5. Role prostoru a času

### 5.1 Prostor

Prostor je v textech většiny autorů „generace ukradeného příběhu“ zásadní složkou fikčního světa. Často v nich najdeme toponyma, která děj jasně zasazují do konkrétního mimotextového prostoru. Nejde jen o přesné určení města, ale i o označení spleti ulic (především Hodrová), budov (Kratochvil) a dalších míst. Například vypravěč *Podobojí* předkládá čtenáři podrobnou „mapu“ části Žižkova a Vinohrad, v níž se postavy pohybují. Zajímavé je, že někteří autoři výrazně tematizují změny místních názvů kvůli měnícímu se politickému uspořádání, jde především o Hodrovou a Kratochvila. Někdy má tato informace podtext až satirický (u Kratochvila), jindy má spíše význam metaforický a poukazuje na změnu obecně. Místem, kde se děj příběhu odehrává, bývá nejčastěji prostor města, pro každého autora většinou se jedná v rámci celé (či velké většiny) tvorby o jedno, nejčastěji jeho rodné město. To platí pro Kratochvila a částečně i Richterovou, jejichž městem je Brno, pro již zmíněnou Hodrovou, Ajvaze a Matouška (Praha), ale i pro další autory (Petr Rákos, Václav Vokolek – Děčín, Václav Jamek – Kladno). Prostor města bývá důvěrně znám (výjimkou je Ajvaz, v jehož Praze objevuje postava jiný, netušený svět, částečně i Kratochvil, jehož postava v Brně bloudí a hledá hotel Mexiko), je spjat s domovem, vzpomínkami a především s dětstvím, do něhož se hrdinové vracejí (u Matouška, Hodrové, Richterové). Nejvýraznější roli má prostor v textech Daniely Hodrové, v nichž zvláštní místa, místa „s pamětí“ utvářejí postavy a jejich osudy a zároveň v sobě zachovávají všechny postavy, které jimi prošli. O tomto typu míst mluví Hodrová ve své teoretické práci *Místa s tajemstvím*: „Místo s tajemstvím [...] je mnohem výrazněji než místo všední nositelem paměti. [...] Místo s tajemstvím si v sobě nese vzpomínky na všechny bytosti, které se na něm ocitly (jejich příběhy tvoří často důležitou součást děje) [...]“ (Hodrová 1994: 10) Místa jsou tedy chápána jako stálá a neměnná, na druhé straně postavy jako donekonečna se střídající a prolínající navzájem. V *Podobojí* tedy bydlí (či spíše existují) v podkrovním bytě domu vedle Olšanského hřbitova všichni jeho dosavadní nájemníci a jejich osudy se proplétají s osudy jeho současných obyvatel. Prahu v románech Daniely Hodrové tvoří především několik těchto výrazných „míst s tajemstvím“ (Olšanský hřbitov, Šibeničák, Vinohradské divadlo, rodný dům vedle Olšanského hřbitova a další), s nimiž je svázán osud postav a mezi nimiž postavy neustále běhají a bloudí. Kratochvilovo Brno a Ajvazova Praha jsou spíše města magická, v nichž se vedle všední, oprýskané reality otevírá i fantaskní, magický rozměr, do něhož se postavy dostávají, do prostoru vstupují exotické prvky, postavy bloudí v bludištích a labyrintech. U Kratochvila si přesto Brno uchovává i pól domova a útočiště, což je zřetelné především v *Nesmrtelném příběhu*: hlavní postava Soňa se

proměnění v kuklu v kopuli brněnského domu a přechází tak v „emigraci“ či „zimní spánku“ období tzv. normalizace. (Kratochvíl 1997: 186)

V *Urmedvědovi* se setkáváme s motivem ostrova, který Kratochvíl interpretuje ve své eseji *Literatura teď*: „ostrov je zas odedávna (už od časů prvních utopií) symbolem každého společenství, jež vydělujíc se ze všední skutečnosti nabývá schopnosti formovat ji k obrazu svému anebo alespoň k jeho zlé karikatuře.“ (Kratochvíl 1995: 52) V *Urmedvědovi* jde evidentně o druhou možnost, na jeho Ostrově panuje totalitární režim, který místy připomíná Orwellův román 1984 (například postavou vůdce, jehož totožnost ani existence nejsou jasné). Podobně (ač ne v tak krajní a satirické podobě) jako Kratochvílův ostrov lze interpretovat i hřbitov u Daniely Hodrové: jedná se o prostor, který je odtržený od okolí, má své specifické rysy a vše se v něm odehrává paralelně se světem venkovním. Události ze života postav, historické okamžiky atd., se zde odehrává znovu, ale ve své krajní podobě, jde tedy o napodobeninu, karikaturu či variaci světa druhého, tedy světa živých.

Se specifickým pojetím prostoru se setkáváme u Richterové, u níž najdeme velmi silnou opozici domova a jakéhosi vyhnanství, nového bydliště, někdy explicitně exilu. V *Návratech a jiných ztrátách* se tato opozice projevuje především v popisu bytů, u nábytku se například setkáváme s opozicí „cizí“ vs. „ten, po kterém toužím, ten, který tu není“. (Richterová 1991a: 52–53) Ve *Slabikáři otcovského života* je tematizován přímo odchod do exilu a vyrovnávání se s novým prostředím (čtvrť je špinavá a nachází se u letiště a dálniční výpadek, byt je „menší, špinavější a temnější“), novou situací a neznámým jazykem. (Richterová 1991b: 219)

## 5.2 Čas

Časová chronologie se v rozebíraných textech rozpadá na fragmenty a různé časové linie, které se prolínají a postupně doplňují, orientace v čase bývá často ztížená, někdy až nemožná. Texty připomínají mozaiku, v níž je fabule skládána z malých, postupně se doplňujících částí: tak je tomu například v *Thété* se neustále střídají fragmenty (odstavce) vyprávění o několika postavách (Eliška, Daniela, pan Chaun, Rozptýlená a další) a tyto zlomky jsou postupně skládány k v ucelené příběhy. Zároveň se zde prolínají přesně datované události s časově nezařaditelnými úvahovými pasážemi. V *Urmedvědovi* má první část lineární podobu, druhá především retrospektivní (opět velmi fragmentární), ve třetí části je chronologie naprosto narušena: vyskytuje se zde opět množství reflexivních a sebeinterpretačních pasáží a vyprávěč doplňuje, opravuje a vysvětluje předchozí vyprávění, na konci pak navazuje na obě předchozí části a spojuje je v jeden celek, postava Ondřeje z druhé části se dostává do první části a stává

se z ní postava Ursina. Nejvíce je chronologie potlačena v *Návratech a jiných ztrátách*, v nichž jsou některé fragmenty časově naprosto nezařaditelné.

Při práci s časem je velmi často používána achronie<sup>13</sup>, častěji se setkáme s analepsí, ale běžná je i prolepse. Při již zmíněném návratu k minulosti je využívána především analepse vnější, kterou lze nejlépe demonstrovat na *Egu*, v němž se první dvě části odehrávají během tří dní, ale popisují Jindřichův život od dětství až po současnost. Vnitřních analepsí využívají např. Hodrová a Kratochvíl, když se vracejí k již vyprávěným příběhům a doplňují je či opravují. I tímto způsobem tvoří již zmíněnou fragmentárnost a mozaikovitost. U Daniely Hodrové se setkáme i s analepsemi skrze jednotlivé texty, pozdější texty jako by se stále vracely k textům počátečním a čerpaly z nich. Výrazně se tento rys projevuje v *Thétě* a v *Komedii* (2003), která využívá trilogie *Trýznivé město* a místy do něj i doplňuje informace. Prolepse mívají většinou formu náznaků (jak již bylo zmíněno u Hodrové), někdy jsou však i explicitní.

### 5.3 Cykličnost

Často se setkáváme s pojetím času jako pohybu do kruhu, v němž dochází k neustálému opakování stejných dějů či jejich variant. Cykličnost se výrazně projevuje například v *Trýznivém městě*, kde se je život postav, především „život“ posmrtný, popisován jako opakování několika nejdůležitějších momentů. Do tohoto zpravidla neměnného opakování jen velmi zřídka zasahují další události a postavy, stane se to například v *Thétě*: odehrává se zde stejná scéna z *Podobojí*, ale zasáhne do ní postava Elišky: „Správci Šípkovi [...] je divné, kde se tu ta neznámá žena vzala, vždyť ve chvíli, kdy klade panu Klečkovi tu otázku, [...] mají být na chodbě sami.“ I pan Klečka reaguje na zvláštní přítomnost neznámé ženy: „Pookřál, protože tuší, že tentokrát to bude všechno trochu jinak, než jak se to v tomto příběhu od chvíle, kdy byl napsán, stále dokola odehrává.“ (Hodrová 1992: 163) Naděje na zrušení této cykličnosti, v níž jsou postavy uvězněny, je však jen velmi malá.

Nejen život člověka (postavy), ale i dějiny jsou chápány jako pohyb v kruhu. Nejvýrazněji je toto pojetí dějin vidět opět u Hodrové, tentokrát v *Podobojí*, které můžeme chápat i jako ilustraci českých dějin: děj odehrává se mezi druhou světovou válkou a přelomem šedesátých a sedmdesátých let, vstupují do něj však četné retrospektivní pasáže (především příběh Jana Paskala) a další postavy, například čeští obrozenci, a jejich příběhy. Některé dějinné

---

<sup>13</sup> Pojmu „achronie“ používáme podle Jiřího Hrabala (Kubiček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 108–115). Některé další publikace, např. *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning, Ansgar (ed.), Trávníček, Jiří (ed.) a Holý, Jiří (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 31.) a *Slovník novější literární teorie* (Müller, Richard (ed.) a Šidák, Pavel (ed.): *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 37–38) používají místo pojmu „achronie“ pojem „anachronie“ (u Genetta se ve *Figures III* objevují oba termíny).

události jsou zde přibližovány a připodobňovány. Prostředkem přiblížení jsou obecná či metaforická označení jednotlivých událostí či epoch – např. mor (příchod morových pacholků), revoluce, obrození – které jsou používány pro několik konkrétních dějinných událostí. Například pražské jaro a vpád vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a Pražské povstání v roce 1848 a jeho následné potlačení jsou metaforicky popsány jako období obrozování národa, po němž přichází mor, spojený s morovými pacholky. Rys opakování s sebou nese i revoluce, zde představována především koncem druhé světové války, která je popsána jako „živel očišťující“, ale i „proměňující“: s novým politickým uspořádáním přicházejí nejen nové názvy ulic, ale i nové názory (nejlépe jsou tyto „revoluce“ vidět na správci Šípkovi, který reprezentuje přizpůsobivost každému režimu a všem vůdčím myšlenkám).

## 6. Jazyk

### 6.1 Hra s jazykovými prostředky

Jak již bylo řečeno, příběh často ustupuje do pozadí hry s narací, ale i hře s jazykem. U autorů „generace ukradeného příběhu“ se můžeme často setkat s neobvyklými jazykovými prostředky, jazyková stránka textu často vystupuje do popředí. Jedním z těchto prostředků je využití dialektu (či jiného typu nářeční mluvy), zejména v promluvě vypravěče, s nímž se setkáváme u Kratochvila, jeho brněnský hantec neprostupuje celé texty, objevuje se jen v některých jeho částech, a tak dané situace a jevy zvýrazní, občasné dialektismy totiž působí překvapivě, často až humorně. Využití dialektu není prostředek neobvyklý, ale jeho použití zůstává stále příznakové. U Jamky, ale také u Sidona se setkáme s vulgarismy, které působí kontrastivně vzhledem ke zbytku textu, u Jamky velmi sofistikovaného a komplikovaného, u Sidona zas dětsky naivního. (Je to další varianta přibližování „vysokého“ a „nízkého“, které bylo již výše zmíněno). Třetím z prostředků ozvláštnění textu je použití cizích jazyků, především italštiny, francouzštiny, němčiny, latiny a dalších, cizojazyčné věty (či delší části textu) nebývají často přeložené do češtiny, čímž opět kladou větší nároky na čtenáře. V *Thétě* jsou to například citáty z Dantovy *Božské komedie*, kterou je text inspirován, ale i romština, s níž se hlavní postava setkává v nemocnici, kde umírá její otec, a evokuje jí během celého textu smrt (na některých místech knihy se pak verše romské písně prolínají s úvahami vypravěčky či vnitřním monologem postavy). Cizojazyčné, především italské, ale i ruské a francouzské věty se objevují hojně i u Richterové. Zajímavě používá cizí jazyk Milota, v jeho povídce *Pastorála* se snaží hlavní postava (pokud lze u Miloty toto označení použít), skladatel, dorozumět s další mužskou postavou, která mluví nesrozumitelným a pro skladatele nerozeznatelným jazykem (portugalštinou). Skladatel evidentně Portugalci nerozumí, ten na něj přesto hovoří a skladatel nevědomky chápe obsah většiny vět a příslušně na ně reaguje. U Kratochvila se setkáme mimo jiné i s neexistujícím ostrovním jazykem.

Další specifičností je rozpor mezi komplexností a jednoduchostí syntaxe, s nímž se setkáváme u některých autorů. Složité syntaktickými konstrukcemi s množstvím termínů (často literárněvědných) koexistují se jednoduchým jazykem obsahujícím deminutiva (např. u Richterové při označování členů rodiny), který je spojen s dětskou perspektivou vidění světa. Především pro tvorbu Daniely Hodrové jsou dále typická opisná pojmenování osob, která rozměňují postavy a znejišťují jejich totožnost, což je nejlépe vidět na postavě Rozptýlené v *Thétě*, která se už ze své podstaty skládá z několika postav: vzniká totiž smíšením rozptýleného popela mrtvých na olšanské „louce rozptylu“. Jak opisná pojmenování fungují ve spojení s postavami národních buditelů, bylo již výše vysvětleno. Setkáváme se i s neobvyklým

použitím slov a s různými jazykovými hrami, které jsou typické pro především Kratochvila a Richterovou. V *Nálezech a jiných ztrátách* čteme například: „Je málo spontánní dušička dítěte; jak velké úsilí o nezkalenost dětské duše. O čistotu. Ó čisto tu, očisto! Sto očí, oč jen, o co tu, prosím.“ (Richterová 1991a: 48)

## 6. 2 Syntax

I na syntaktické rovině lze kromě komplexnosti popsat některé další specifické rysy. Jedná se především o takové jevy, jejichž následkem je posílena fragmentárnost a nedořečenost textu. Často se setkáme s nedokončenými větami během celého textu, ale i na jeho konci, jak je tomu v *Thétě*, v níž poslední věta textu končí třemi tečkami: „Jaká je to...“. (Hodrová 1992: 195) U Richterové nacházíme parcelaci větných celků, ale i oddělené vedlejší věty, které postrádají větu řídící: „Až bude tatínek večer před Štědrým večerem zasazovat stromeček do stojanu. Ne, až půjdeme nakoupit stromeček.“ (Richterová 1991a: 22) Tyto dvě věty nejsou syntakticky žádným způsobem navázány na své okolí, přestože v jejich čele stojí pořadici spojka. Dále se u Richterové objevují věty se vztažným zájmenem, kterým chybí věta vedlejší: „Jednota toho, co.“ (Richterová 1991a: 67) Velmi časté jsou také bezpodmětné věty, které opět nejhojněji najdeme u Richterové, jejíž text je ze všech zkoumaných nejfragmentárnější: „Hladká, dotvrda uschlá hlína na vyšlapané cestě k naší zahrádce. Popraskaná a teplá. Drny trávy chladné. První letní dny. Do smrti budu chodit bosá.“ (Richterová 1991a: 23) Dalšími obvyklými prostředky jsou znejistňující dovětky, v nichž je nejčastěji použita konstrukce „A anebo B?“, otázky, které klade vypravěč postavám, čtenáři i sám sobě, ale i anakoluty a na první pohled sémanticky absurdní a protikladné konstrukce či oxymóra, kterých využívá opět především Richterová: „Vše, co se stalo, jsem věděla předem, ale nedovedla si představit. Vše, co se stalo, jsem si dovedla představit, ale nevěděla jsem, že se stane.“ (Richterová 1991a: 51) U Richterové je často naprosto narušena logika sémantické i syntaktické výstavby větných celků. Ve většině textů se také setkáme s přímou řečí neoznačenou uvozovkami, což opět není prostředek neobvyklý, ale stále zůstává příznakovým a často ztěžuje orientaci v textu. Ve třetí části *Urmedvěda* je také opomíjena interpunkce: chybí tečky na koncích vět a velká písmena na začátcích. U Richterové se setkáme s velmi neobvyklým prostředkem: na začátku každého odděleného úseku textu jsou počáteční písmena, často až několik slov, psána velkými písmeny.

Dalším specifickým znakem je časté oslovování čtenáře. Nejoriginálněji je pojata u Kratochvila, jeho vypravěči oslovují čtenáře nespočtem netradičních způsobů: „miláčkové moji drazí“ (Kratochvil 1997: 147), „chlupci moji“ (Kratochvil 1997: 186) a mnoha dalšími. Jeho texty jsou protkнуты také obracením se na čtenáře pomocí druhé osoby (častěji singuláru):

„a taky tu historku nebral vážně, zlehčoval ji a – stejně jako ty! – smál se tomu“. (Kratochvíl 1999: 137)

### 6. 3 Reflexe řeči

U některých autorů najdeme nejen nedůvěru k tradičním vyjadřovacím prostředkům a touhu po neobvyklém vyjádření, ale i nedůvěru k jazyku jako takovému. Nejvýraznější je tento rys projevuje v básnické<sup>14</sup> i esejistické tvorbě Václava Jamka. V *Krkavčí múze* čteme: „veřejná řeč a slovo jsou v takovém stavu znetvoření, že už snad nelze nic veřejně říci.“ (Jamek 1992: 66) Jamek mluví o snaze o „uvolnění slova, k jeho uvedení na pravou míru, je-li vůbec nějaká taková cesta“. (Jamek 1992: 38) Jazyk (či řeč)<sup>15</sup> je, stejně jako v pojetí některých představitelů absurdního dramatu, zdiskreditován zneužíváním totalitních režimů a zbaven svých primárních funkcí, které je nutno obnovit. Reflexe jazyka se objevuje i v beletristických textech, u Richterové v „deníkovém zápisu“ z roku 1985 čteme: „Nejen poměry, myslím, i řeč, jazyk. Alespoň na chvíli sesypat rozvířené částechy, nechat, aby se usadily podle vlastní tíhy, ladu, skladu nebo hran. Skleněná koule, ve které sněží. Někdy písečná bouře v poušti. Sněhová vánice. Smrtící laviny. Zuřivá láva vytrysklá ze sirnatého jícnu sopky. Vzedmutá vlna smetající pobřežní domy, zahrady, všechno nač přijde. Nejčastěji štiplavý, šedivý prach rozežírající v skrytu, zato spolehlivě plíce, průdušky a nakonec i mozek. Říká se ‚aby řeč nestála‘, ale třeba je naopak dobré nechat ji ustát.“ (Richterová 1991b: 252)

---

<sup>14</sup> Především ve sbírce s názvem *Kniha básní převeršovaná, již vlastnoručně protřpěl a v řeč svázal Eberhardt Hauptbahnhof, básník český* (1988 samizdatově, 1995).

<sup>15</sup> Podle Saussurova rozdělení řeči na jazyk a mluvu (Saussure, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007.) je zde vhodnější mluvit o řeči než o jazyku, reflexe (a případná nedůvěra) se týká veškerých konkrétních i abstraktních jazykových prostředků.

## 7. Závěr

Texty autorů „generace ukradeného příběhu“ jsou, jak jsme při rozboru jejich poetiky ukázali, velmi specifické. Na počátku závěru je nutné se vrátit k nezodpovězené otázce o vztahu představitelů této generace k příběhu, totiž zda se u nich jedná o nedůvěru k příběhu jako takovému či pouze k tradičním formám vyprávění. Opět připomeneme dvojakost vztahu k příběhu, tentokrát slovy Jiřího Kratochvily, který pojmenovává „dvojakost vztahu k literární skutečnosti“ jako „fascinaci příběhem i nedůvěrou k němu“. (Kratochvil 2000: 33) Někteří teoretici se ve snaze objasnit postoj moderní prózy k příběhu věnují vztahu mezi vyprávěním a příběhem. Dva protichůdné názory zastávají Trávníček a Kubíček. „Vyprávění se naopak od příběhu vzdaluje,“ píše Trávníček (Trávníček 2003: 29). Naopak Kubíček se hned na začátku kapitoly Příběh v *Naratologii* vymezuje proti tomuto oddělování příběhu a vyprávění: „Jestliže je vyprávění způsob organizace, pak je příběh to, co je vyprávěno. Už toto jednoduché tvrzení ukazuje, jak plané jsou všechny teze o smrti příběhu. Příběh nemůže zemřít, dokud žije vyprávění.“ (Kubíček 2013: 33) Přestože se u „generace ukradeného příběhu“ nejedná o tradiční vyprávění – jak ho chápe např. Trávníček, tedy vyprávění devatenáctého století, balzacovský realismus<sup>16</sup> –, vůle vyprávět (tedy v našem pojetí konstruovat příběh) lze konstatovat i u autorů „generace ukradeného příběhu“. Jejich vyprávění jsou však komplikovanější, na první pohled chaotická, neustále přerušovaná různými odbočkami a vyžadují velkou míru čtenářovy spolupráce. Jak již bylo předestřeno, ve zkoumaných textech nalezneme mnoho různých příběhů, které jsou však fragmentární (či roztržité), nedokončené, navzájem se prolínající a zrcadlící. Zároveň nejsou jednoznačně vyložitelné, zůstávají mnohoznačné a variantní.

Na samém konci práce se zaměříme na jinou oblast činnosti zkoumaných autorů, totiž na jejich tvorbu teoretickou. Většina z nich se totiž zabývá nejen literární praxí, ale i literární teorií či historií, jedná se tedy o autory poučené, o tzv. *poetas doctos*. Jde především o Hodrovou, Macuru, Richterovou, ale i Mílotu, Jamka a Ajvaze, částečně i Kratochvila. Hodrová se ve své literárněvědné práci věnuje především teorii románu (*Hledání románu, Román zasvěcení*) a prostoru v literárním díle (*Místa s tajemstvím, Citlivé město*). Macura se v svých netradičně pojatých teoretických pracích zajímá především o národní obrození a obecněji o českou národní identitu (*Znamení zrodu, Český sen*), zároveň se výrazně věnuje literární kritice. Richterová ve svých studiích zkoumá vybrané české autory: sbírka esejů *Slova a ticho* (vydání z roku 1991 v Českém spisovateli) má podtitul *Eseje o české literatuře*

---

<sup>16</sup> Viz. pojetí románu a vyprávění v Trávníčkově knize *Příběh je mrtev?*, kde proti románům moderním (20. století) staví do opozice román 19. století, především právě románové dílo Honoré de Balzaca.



a autorech Věře Linhartové, Milanu Kunderovi, Bohumilu Hrabalovi, Vladimíru Holanovi, Františku Halasovi, Janu Skácelovi, Ludvíku Vaculíkovi a Jaroslavu Haškovi, v dalších pracích (*Ticho a smích*, *Místo domova*) se Richterová zabývá podobným okruhem autorů, k nimž se připojují další, například Jiří Kolář a Karel Čapek. Příznačné jsou i eseje Jiřího Kratochvila, v nichž se autor zabývá současným stavem literatury, ale i rozbořením textů některých obdivovaných autorů (Kundera, Borges a další). Václav Jamek se ve svých studiích věnuje mimo jiné literatuře – především francouzské, ale i české a jiné – (*Duch v plné práci*, *O prašivém houfci*) a ve svých úvahách shromážděných v knize *O patřičnosti v jazyce* se, většinou ironicky, pozastavuje nad některými aspekty současné češtiny. U některých autorů se teoretická a literární činnost prolínají a často se i vzájemně ovlivňují. Nejvýrazněji se tato tendence projevuje u Macury: jeho zájem o národní obrození se odráží ve *Známění zrodu*, textu teoretickém, stejně tak jako v románové tetralogii *Ten, který bude*. Podobně můžeme pozorovat u Hodrové, že specifická místa, o něž se zajímá ve své teoretické práci *Místa s tajemstvím* (např. město, dům, soutěska, obecněji „místa s tajemstvím“), se objevují v jejích románech, ve kterých prostor (především Praha, jejímuž románovému zobrazení se také věnuje) zaujímá výraznou roli.

Již na základě teoretické práce těchto autorů lze vytyčit jejich inspirační zdroje. Richterová se ve své diplomové práci zabývá tvorbou Věry Linhartové (*La narratrice boema Věra Linhartová*, 1973) a ve svých esejích opět Linhartovou, Kunderou a dalšími (viz výše). Karel Milota absolvoval práci o experimentální literatuře, především o Emilu Julišovi a Vladimíru Páralovi (1969), později se věnoval vydávání souborného díla Milady Součkové. Kratochvil se v esejích hlásí ke svým „mistrům“ Kunderovi, Borgesovi, Vyskočilovi a dalším. Zajímavé je, že se často setkáme se vzájemnou reflexí jednotlivých autorů této generace: autorem doslovu k *Podobojí* je Vladimír Macura, který zároveň často recenzuje knihy Daniely Hodrové (recenze knih *Hledání románu*, *Město vidím...*, *Kukly*, *Trýznivé město* a *Místa s tajemstvím*), v Kratochvilových *Příbězích příběhů* najdeme obdivnou esej Tvar smyslu o díle Sylvie Richterové a již zmíněná recenze Daniely Hodrové *Vyprávět důvěryhodně?* brání tvorbu Michala Ajvaze. Některými autory této generace, především Kratochvilem, Hodrovou, ale i Matouškem, Sidonem a Jamkem, se okrajově zabývá i Sylvie Richterová ve svém souboru esejí *Místo domova*, zmiňuje je například v kapitole, v níž se věnuje tématice otce. Fundovanost v oblasti literatury se projevuje i v beletristických textech většiny těchto autorů a to především velkou mírou intertextuality: Hodrová vrací především k Součkové (*Amor a Psyche*), Richterová zmiňuje ve svých dílech Věru Linhartovou, Ludvíka Vaculíka, Josefa Hiršala (především jeho *Píseň mládí*) a mnohé další, Kratochvil se ve svých povídkách inspiroje

například Borgesem a Čapkem (*Má lásko, Postmoderno*). Některá ze jmen starších autorů se tedy opakují v teoretických či beletristických textech většiny zkoumaných autorů „generace ukradeného příběhu“.

Svou tvorbou ze sedmdesátých a osmdesátých let i tématy svých teoretických prací se autoři „generace ukradeného příběhu“ zařazují do určité linie české literatury. Jiří Pechar mluví o „literárním experimentu“ a zařazuje autory (především Kratochvila, Milotu, Hodrovou a Ajvaze) do linie, jejímiž představiteli (pouze o něco staršími)<sup>17</sup> jsou Josef Hiršal, Bohumila Grögerová a Věra Linhartová (Pechar 2002: 9–10). Pojem „experimentální literatura“ je však většinou používám v souvislosti s tvorbou šedesátých let (Kolář, Hiršal, Grögerová, Havel, Linhartová a další).<sup>18</sup> Proti použití pojmu „experiment“ či „experimentální“ pro autory „generace ukradeného příběhu“ se vymezují sami někteří autoři (Kratochvil 1995: 191) a kritici (Špirit 1994: 6). Problematické je i zařazení autorů mezi postmodernisty, k nimž mají blízko podle Hamana, kromě Jiřího Kratochvila (Kratochvil 2000: 33–36) se žádný z autorů k postmoderní literatuře nehlásí. Otázka vztahu postmoderny a autorů „generace ukradeného příběhu“ je příliš komplexní a v minulosti již hojně diskutovaná (či záměrně opomíjená), a proto ji necháme, vzhledem k rozsahu práce, stranou. Můžeme však konstatovat, že k oběma těmto liniím české literatury, tedy k linii experimentální i postmoderní (v pojetí Lubomíra Machaly: v knize *V souřadnicích volnosti* je za „klasiku“ postmodernismu“ považován například Milan Kundera) mají velmi blízko. Jedná se o texty, v nichž jejich autoři (stejně jako jejich inspirátoři – Součková, Linhartová, Hiršal, Kundera, Vyskočil a další) snaží najít nový, netradiční způsob vyjádření, který posouvá limity daného žánru.

---

<sup>17</sup> Josef Hiršal je narozen 1920, Bohumila Grögerová 1921, Věra Linhartová 1938 (je tedy mladší než Karel Milota).

<sup>18</sup> Např. Janoušek (Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1948 III*. Praha: Academia, 2008, s. 232–242, 319–323 a 346–351.) a Holý (Holý, Jiří: *Česká literatura od počátků k dnešku IV*. Praha: NLN, 2013, s. 824–831).

## **Bibliografie**

### **Primární literatura**

- Ajvaz, Michal: *Návrat starého varana*. Praha: Mladá fronta, 1991.
- Ajvaz, Michal: *Druhé město*. Brno: Petrov, 2005.
- Hodrová, Daniela: *Kukly*. Praha: Práce, 1991.
- Hodrová, Daniela: *Podobojí*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991.
- Hodrová, Daniela: *Théta*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
- Hodrová, Daniela: *Komedie*. Praha: Torst, 2003.
- Jamek, Václav: *Krkavčí múza*. Praha: Odeon, 1992.
- Kratochvil, Jiří: *Uprostřed nocí zpěv*. Brno: Atlantis, 1992.
- Kratochvil, Jiří: *Má lásko, postmoderno*. Brno: Atlantis, 1994.
- Kratochvil, Jiří: *Příběhy příběhů*. Brno: Atlantis, 1995.
- Kratochvil, Jiří: *Siamský příběh*. Brno: Atlantis, 1996.
- Kratochvil, Jiří: *Nesmrtelný příběh, aneb, Život Soni Trocké-Sammlerové čili Román karneval*. Brno: Atlantis, 1997.
- Kratochvil, Jiří: *Urmedvěd*. Brno: Petrov, 1999.
- Kratochvil, Jiří: Vyznání postmodernisty, in *Vyznání příběhovosti*. Brno: Petrov, 2000.
- Macura, Vladimír: *Znamení zrodu*. Jinočany: H & H, 1995.
- Macura, Vladimír: *Ten, který bude*. Praha: Hynek, 1999.
- Matoušek, Ivan: *Ego*. Praha: Torst, 1997.
- Milota, Karel: *Sud*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- Milota, Karel: *Noc zrcadel*. Praha: Torst, 2005.
- Rákos, Petr: *Korvína čili Kniha o havranech*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Richterová, Sylvie: *Návraty a jiné ztráty*, in *Slabikář otcovského jazyka*. Brno: Atlantis; Praha: Arkýř, 1991a, s. 5–97.
- Richterová, Sylvie: *Slabikář otcovského jazyka*, in *Slabikář otcovského jazyka*. Brno: Atlantis; Praha: Arkýř, 1991b, s. 209–300.
- Sidon, Karol: *Sen o mém otci*. Praha: Mladá fronta, 1992.

### **Sekundární literatura**

- Brousek, Antonín: Román jako otevřený systém, in *Literární noviny* 2, 1991, č. 35, s. 4 – 5.

- Dokoupil, Blahoslav: Bolestně, citlivě, in *Tvar* 9, 1998, č. 4, s. 20.
- Fišer, Zbyněk: Světy a zázraky současné české prózy, in Host, 1995, č. 2, s. 71 – 81.
- Haman, Aleš: Česká beletrie 1990–1995, in *Literární noviny* 6, 1995, č. 21, s. 4–5.
- Haman, Aleš: Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy, in *Literární noviny* 7, 1996, č. 29, s. 7.
- Haman, Aleš: Fikce a imaginace v prózách 90. let, in Bauer, M. (ed.), *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002, s. 20–28.
- Hodrová, Daniela: Vyprávět důvěryhodně?: Obrana ajvazovského příběhu, in *Česká literatura* 51, 2003, č. 5, s. 605 – 611.
- Holý, Jiří: Funkce fantastiky v současné české próze, in Kubínová, M. (ed.), *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995.
- Chvatík, Květoslav: Medvědí román aneb Nezničitelnost epiky, in *Tvar* 3, 1992, č. 6, s. 6 – 7.
- Chvatík, Květoslav: *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvíl*. Praha: ARSCI, 2008.
- Jungmann, Milan: Kudy z chaosu, in *Literární noviny* 4, 1993, č. 4, s. 7
- Kosatík, Pavel: Neokázalý román Ivana Matouška, in *Tvar* 9, 1998, č. 13, s. 6.
- Kostřicová, Blanka: *Románový cyklus Jiřího Kratochvíla*. Olomouc: Periplum, 2008.
- Kratochvíl, Jiří: Na hranici mezi nebem a zemí, in *Literární noviny* 9, 1998, č. 4, s. 1.
- Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- Machala, Lubomír: Prozaická polistopadová bilance, in Bauer, M. (ed.), *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002, s. 12–19.
- Machala, Lubomír: Próza, in Hruška, P. (ed.), *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, s. 277–311.
- Novotný, Vladimír: K problému nové alternativy vývojového románu, in Bauer, M. (ed.), *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002, s. 46–58.
- Pechar, Jiří: Tendence české prózy 90. let, in Bauer, M. (ed.), *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002, s. 8–11.
- Schindler, Michal: Ego – románový monument Ivana Matouška, in *Tvar* 9, 1998, č. 13, s. 6–7.
- Špirit, Michael: Hledání Sylvie Richterové, in: *Literární noviny* 5, 1994, č. 14, s. 6.
- Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev?: schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003.